Año XXXVII – Nº 1834
Montevideo,
21 de julio de 1968

EL DIA

Suplemento Dominical fundado
por don Lorenzo Batlle Pacheco
el 2 de octubre de 1932



(FOTO CARUSO)

SIERRAS DE MINAS

Acaso ninguna región del interior del país ha sido tan privilegiada por los poetas que la han cantado, como las hermosas serranías minuanas.



LA casilla de zinc forrada de madera por dentro y levantada en el extremo Este de la ciudad, como empujada por las demás casas hasta el último límite, sólo tenía una pieza en la que apenas podrían vivir una o dos personas a lo sumo. Un cajón recubierto de latas achatadas y en el que apenas cabía un individuo acurrucado, era allí la representación única del querido cuarto de baño cómodo y moderno. Un sauce llorón daba sombra a la puerta de entrada y parte del **trillado** caminito hasta el cerco de alambre, con un portón de una sola bisagra, medio caído hacia la calle y con el que el viento se divertía haciéndolo sonar como a uno de esos instrumentos de percución de las orquestas nuevaoleras. Pocas habitaciones humanas podrían parecer más sórdidas que aquella. Allí sólo brillaba el sauce, en su esplendor y ligera melancolía de Dama de las Camelias aún no tocada por la tuberculosis. El sol, la luna, la lluvia, cuando llegaba el turno, bajaban hasta aquella miseria, y alguna "barba de chivo", alguna planta de ortiga o de borraja, un malvón estoico de flor roja y petulante que alguien plantó algún día en el pedazo de terreno reseco, eran en aquel rectángulo, con el sauce que siempre parecía cantar, las únicas señales vivas de Dios.

La casucha estuvo vacía muchos meses. Pero una mañana, no se sabe de dónde, llegó un hombre con su mujer embarazada, y entró a vivir en ella luego de pagar el primer semestre adelantado. Ni el propietario supo de qué pago era, pues no pudo entenderle la jerga enrevesada ni la firma, apenas legible, contentándose con el número de su cédula de identidad debidamente legalizada. El dueño no conocía la geografía del mundo; sólo le eran familiares los nombres de nuestros diez y nueve departamentos y todo lo demás tenía para él un denominador común: extranjería. Gringo de pies a cabeza, atlético, rubio, velludo, jovial, pero defendiéndose de la curiosidad del vecindario con su tal vez más aparente que real dificultad de expresarse y de entender el idioma. Ella, una chinita limpia y no fea, pero huraña como un coatí salvaje, a pesar de lo cual en seguida encontró trabajo: ropa para "repasar" y planchar que traía y llevaba en grandes atados prolijos, a pesar de que la barriga ya casi le llegaba a la boca.

Aquello cambió en poco tiempo. Con el sentido agrario del europeo, el hombre abrió y desmenuzó la tierra disponible, trazó sus canteros, sembró verduras y, aún más, la mujer tuvo una enredadera en la puerta, las paredes pintadas por dentro, un generoso árbol de transparente en la oquedad molesta de la letrina sin puerta, una tina de lavar, un pozo de agua salobre que el gringo cavó en sus horas y días libres hasta dar con la veta bendita; en las noches, un farol a mantilla que les trajo también la bendición de la clara luz, que quizá aquellos andurriales no habían conocido nunca. Brillaba en el día y en la noche, remozada la vivienda por el afán constructivo del gringo y su chinita. Y una noche (casi siempre estas cosas, en seres humanos y animales, pasan de noche) la mujer sintió los primeros dolores de su maternidad inminente y el marido tuvo que ir corriendo en busca de un taxi para llegar "volando" al "Pereira Rossell". A pesar del sufrimiento y el miedo que la invadían apenas se la sintió quejarse. Tuvieron que llevarla en seguida a la sala de partos, pues el niño nacía ya. Como una vaquita nueva tuvo su cría. Y en los cinco días que estuvo en el gran salón lleno de camas alineadas con la cuna al pie, de chillidos de niños y

madre perra



charlatanería de mujeres, su hombrón nunca le faltó a la hora de visita, siempre con pequeños paquetes de golosinas y alimentos para ella, con la que sólo cambiaba un apretón de manos, una sonrisa, algunas palabras apenas audibles. Todo el éxtasis, el gozo sin pausa, eran para el niño de pequeña cara arrugada y roja, que dormía siempre, con sus puñitos muy apretados como si aún quisiera aferrarse a su tibio y oscuro mundo pre-natal. El padre solo atinaba a decir arrobado:

—Bee-bé ¡oy! bee-bé.

Y Bebé le quedó, casi olvidado el nombre húngaro con que lo inscribieran en el Registro Civil y el que habrían de darle, elegido por la madre, en la pila bautismal. ¡Bebé!; susurraba ella cuando, ya vueltos a la casa, le cambiaba los pañales o le ponía al seno de negros pezones agudos, surcados de oscuras venas.

—¡Bee-bé, repetía el hombre gringo asombrado de que aquella tierna maravilla se hubiese formado dentro del vientre virgen, con sus sanos zumos vitales.

Hasta que un día... Dios, mi Señor: respeto tu misterio, tu voluntad, tus decretos. Creo en ti y te amo hasta con mi última célula, pero siempre me pregunto cuándo llegará la hora en que tu sacro pie aplaste definitivamente al demonio y éste no pueda regodearse nunca más con accidentes fatales, muertes violentas, el espectáculo de un hombre tomado por una polea ciega o una rueda que nadie pudo parar a tiempo, una moto deshecha por un camión, un cuerpo humano que se lleva al hospital, al filtro, luego a la morgue como una papilla de carne cruda chorreando sangre, todavía estremecida por el último hilo del aliento que se ha ido apagando poco a poco.

Aquel día todos vieron llorar enloquecida a la chinita impávida y al niño furioso de hambre pues la leche no pudo subir en raudales generosos al pecho materno al que el niño se prendía con rabia dándole cabezadas premiosas. Fueron las vecinas serviciales las que iniciaron a Bebé en el rito de la mamadera, que al principio rechazaba asqueado pues el resbaloso "tete" de goma en nada se parecía al pezón tibio y fluyente a que estaba acostumbrado. Pero se termina por resignarse y sobrevivir. Indala (creo que su nombre sería Indalecia, lo que me hace suponer que habría nacido en un pueblo o una chacrita cercanos a nuestra frontera con el Brasil) volvió a sus planchados y a sus costuras, pero ya sin el tranquilo valor de antes; ahora atada a la vida sólo por el cable precioso del hijo. Más callada, cada día más flaca y a veces con un dolor interno que la hacía tirarse sobre la cama, arrollada sobre sí misma, jadeante, hasta que el remedio que le dieron en el atestado y triste hospital de los pobres, adormecía a aquel cachorro de tigre que la roía por dentro.

Bebé, en cambio, ahora reclamaba implacablemente la mamadera. Empezó a comer puré de papas, manzanas ralladas, costosa golosina que a pesar de todo Indala no le dejaba faltar, y, ya con quince meses, dio los primeros pasitos de la mano de la madre, y agarrándose de las paredes, y los trastos después. Ella, cuidadosa, aunque a veces exhausta, le cambiaba la ropa mojada, le daba "la papa" y cuando tenía que salir por su trabajo, cerraba la puerta con candado dejándolo con los chiches y su perrito de trapo sin rabo y con una sola oreja, que era el preferido. ¡Cuándo se reunirán todas las madres del mundo a cantar un himno o elevarle un monumento al guau-guau semi destripado de la primera infancia de sus hijos! Bebé era un trinquete y ya Indala no podía llevarlo en los brazos, donde empezaban a pesarle tanto sus atados. Pero Bebé se acostumbró pronto y la madre solía encontrarlo dormido en la ancha cama matrimonial, rodeado de ropas viejas y diarios, para que no se cayera, plácidamente dormido, abrazado al guau-guau, sin rabo y una oreja sola, que era con "ma", su gran amor.

Pero aquella mañana la mujer no se levantó a la hora acostumbrada a prender el primus y darle a Bebé su mamadera. Profundamente dormida, tal vez por efecto de la droga que le aplacaba "al bicho que la comía por dentro", fue inútil que el niño gimoteara y le tirase de las manos para que atendiera las demandas de su apetito. Asombrado se dejó caer al piso, lloró estrepitosamente por su porrazo y luego, quizá con ese miedo instintivo que forma la médula más escondida de las frágiles raíces de la vida, se dirigió con sus pasos menudos y difíciles hacia la puerta llena de la claridad de la mañana, abierta insusitadamente desde el día anterior. Tropezó con el marco, volvió a llorar y quedó extendido a medias hacia afuera. Con un esfuerzo nuevo y heroico logró sentarse en el suelo, lloriqueando, babeándose, moqueándose, sucio como nunca, infeliz sin saberlo, gritando en su lenguaje informe su desdicha y su miedo. Un mocetón que conducía al elefante del circo que todos los días se bañaba en el río, pasó sin darse cuenta frente a aquel niño lloroso y solitario, que a falta de algo mejor hacía esfuerzos por meterse el puño en la boca. Sólo el elefante lo miró de costado con sus ojillos rojizos y se dijo para su trompa:

—¡Un pichón de hombre! Poca cosa si se le compara con mi hermoso hijo.

Desde afuera apareció un ratón veloz, con piel de gris terciopelo lustroso, olfateando el aire mientras movía los bigotes. Bebé se distrajo de su drama, sacó de la boca el sucio dedito y con torpes movimientos quiso atraparlo

—¡Arre! —chilló el huésped—. Este no tiene ni siquiera un pedazo de galleta dura para su hambre y ya se siente cazador, como todos los de su especie. Hay que huir, no sea que alguien venga en su ayuda y me aplaste de un zapatazo.

Vuelto al sentido imperioso de su hambre, el niño empezó a gimotear de nuevo en su informe lenguaje:

—¡Ma, papa, ma!

Pasaban moscas por el aire caliente; tal vez también alguna mariposa pues la enredadera de la puerta estaba llena de flores fragantes y blancas; un pesado escarabajo, un alguacil esbelto de alas transparentes, alguna ratonera que por allí tendría el nido con huevecitos.

Un gato flaco, de pelaje amarillo y antiguo se detuvo en el portón, contemplando aquel pichón de la especie aborrecida:

—¡Que llore, bah! No me movería para defenderlo, ni aunque viese que se lo iba a comer un chancho salvaje de los palmares de Rocha

—¡Teru-teru-teru!

La avecilla cruzaba sobrevolando el terreno, tan descuidado ahora; venía desde los pajonales del río, con su estridente grito de alarma:

—¡Teru-teru-teru!

El niño miró hacia arriba pero el sol, muy alto ya, le hizo entrecerrar los claros ojos, deslumbrándolo. Y cuando volvía a la tarea de chuparse el dedo sin sabor a leche ni a manzana, una mole oscura cayó sobre él, derribándole en medio de sus gritos de terror. En el camino, se desbandaba un grupo de muchachos que venían apedreando al can.

—¡Vamo, que va salir la madre y se irá a la policía con la denuncia!

—¡A las cañas!

—¡Mejor a la zanja!

—¡Yo, pa mi casa!

—¡Hala, al pueblo, es más seguro!

Era una perra negra, con la ubre dura de leche nueva. Miró al niño, jadeante pero más tranquila, y de su corazón oscuro fluyó una inmensa piedad hacia la criatura abandonada. Ella había tenido hijos hacía poco y nunca sus cachorros tenían hambre, en el lejano rincón del pajonal hirsuto, donde los escondía. Comprendió. Con su pata peluda atrajo hacia sí al niño y con movimientos inteligentes se puso de costado y le hundió una teta en la boca. Este husmeó el olor de la leche y se prendió a la ubre ubérrima, golosamente como en los tiempos felices de su cercana lactancia. La leche generosa le rebosaba la boca cayéndole por los costados en hilos espesos.

Se sellaba una nueva alianza entre las dos especies amigas.

Después, se durmieron juntos, abrazados al rayo del sol.

Juana de Ibarbourou

(Especial para EL DIA)





Estocolmo antigua.



Torre redonda de Copenhague.

Exposición auspiciada por la Embajada de los países escandinavos y "General Electric", constituye una de las más importantes muestras de la temporada.

*

La fotografía ha tomado desde hace años un lugar predominante en el mundo de las artes modernas. Porque se sitúa en un campo que hasta no hace mucho radicaba exclusivamente en la pintura o el grabado.

No sólo ha logrado interceder entre estas artes con una característica especial y propia, sino que en parte, y más en lo concerniente al mundo moderno de las artes nuevas, supera en algunos casos su conformación visual y técnica. Cuando apareció Testoni con sus primeros "muros", la pintura informal y abstracta mantenía una vigencia muy en moda. Dijimos entonces que tales fotos de Testoni interpretaban dicha tesitura. dentro, se supone, de su carácter, con una jerarquía tal que no escapaba a las virtudes de concepto de las mismas pinturas de entonces.

Estamos indudablemente ante un maestro de la fotografía artística. Ante un hombre que si bien se vale de lo que los siglos nos han dejado en la Historia de las ciudades y pueblos, también emerge con una avasallante personalidad y una potencia creadoras, que admite la real conformación de las cosas, pero al mismo tiempo agrega su recreación con limpia ejecutoria y no menos original riqueza de fantasía e imaginación.

Si la Historia a su paso por el tiempo posee la virtud de imantarnos con su riqueza patinada y sus no menos hermosos tonos de vejez, el arte debe ante ello justificar su elección por retrotraer ante la vida moderna aquella vida pasada.

En este caso, una realidad contundente nos pone delante de obras que no desvirtúan el lugar, ni siquiera hacen juegos confusos de conceptos sobrefotografiados, para ofrecernos la idea de un poder hábil de oficio. La técnica, como en todo gran artista, queda diluida en la obra misma. Sin aparatosidad, dando libertad a la expresión, la más preciada de las riquezas del artista, las obras de Testoni son una secuencia que nos lleva a la contemplación y apreciación de esas bellas ruinas o monumentos murales que son las portadas, las rejillas, los viejos muros de antiquísimas mansiones, o las viejas y oscuras calles. El Castillo en el que un día resonaron ecos del drama universal e inmortal. La fantasía del artista cuando traspasa la puerta y nos deslumbra con un arenado patio, un magnífico juego de luces en movimiento, y la máscara enorme como una portada más que la historia en la tragedia de Shakespeare deja impresa en sus rasgos dolorosamente fijos: Hamlet.

La música que agrega como complemento en fragmentos de poesía de Bo Nilsson en su realización: Karl - Erik Welin, para órgano.

Es que Testoni ha dado la tercera dimensión a la fotografía. Ha dejado las superficies como límites, y perforado lo que la Historia y la imaginación supieron descifrar ante la vaguedad de los muros y la cerrada vigencia de estos. La curiosa sensación se despliega aún en muchas obras. En otras, el tríptico deja apenas entornar las portadas. Esto solo ya dice algo más, y el deseo del artista de acercarse con sus obras al Hombre, ve así una posibilidad de integración.

Esta es más agudamente segura cuando llega a las formas tactiles en sus relieves. Ya se trató en las nuevas artes tal posibilidad de las cajas tactiles. Pero aquí existe algo más. Es una conjugación de la realidad sostenida por los siglos. El procedimiento técnico deja la ilusión que la búsqueda del artista provee con la más cercana de sus imágenes.

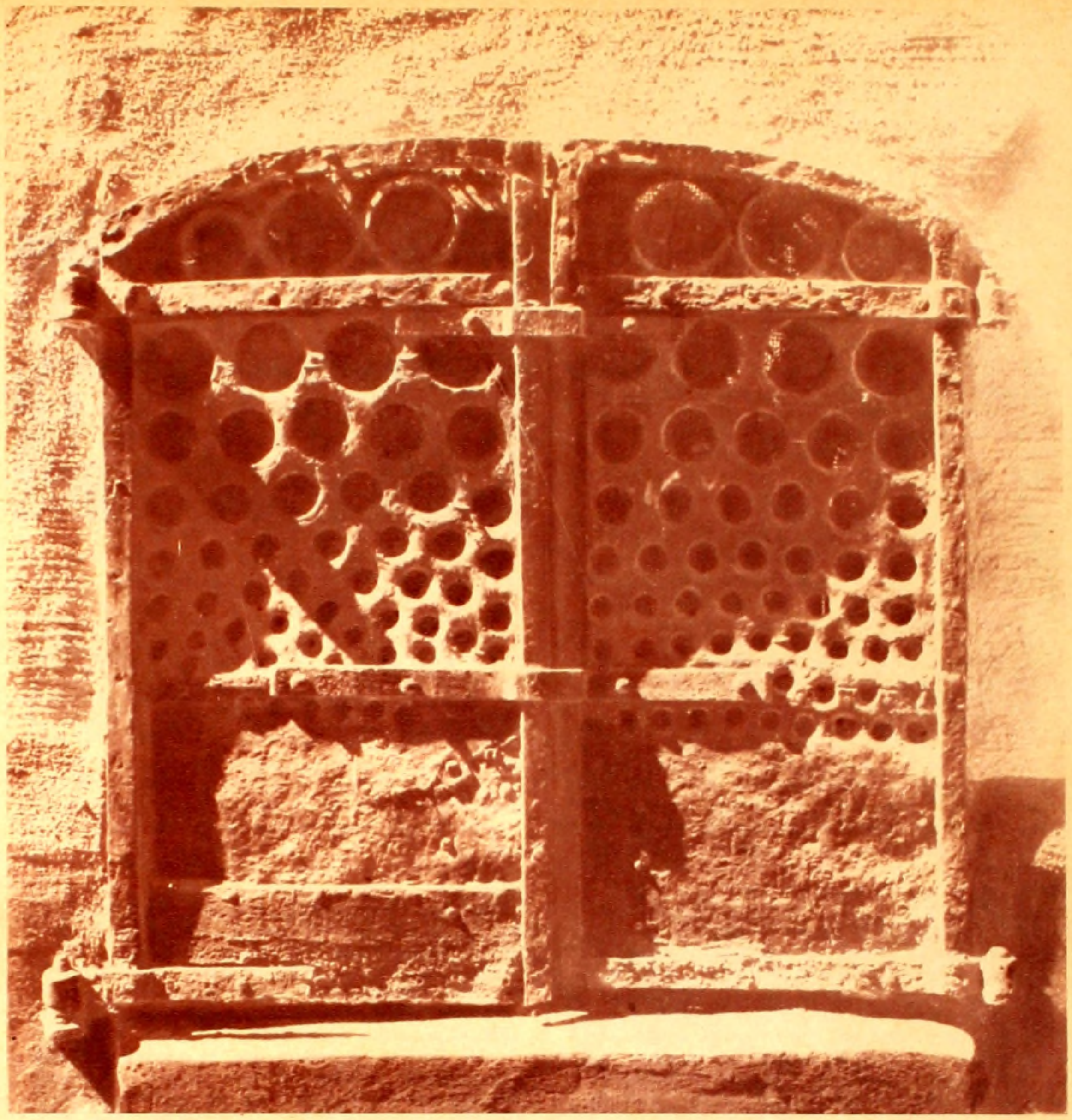
La proyección de las sombras flanquea el elemento decorativo y no deja la alternativa visual. La mano es llevada por la ilusión del relieve. Un "divertimiento" feliz de Testoni hace que en algunos casos él sustituya la superficie lisa y sin embargo tan expresiva, por otra en que el relieve se produce por un "taco" que mantiene el elemento sobre aquélla. Desea sorprender al hombre y lo logra. Desea acompañar al Hombre en el tiempo, y le deja atisbar en las escrituras de los viejos muros. No es precisamente la figura humana la que vemos en esta serie. No aparece en ninguna, salvo en dos raras ocasiones y como elemento secundario. Es la imagen del hombre a través de la piedra. Escondido en esas puertas entreabiertas, o acaso en la ventana del castillo que él abre en parte para que el público exista en él...

¿Algo de sensación escenográfica? En parte podría ser cuando nos asomamos a las puertas de Elsinore. Esos goznes de hierros forjados de herrumbre en los que resuenan los pasos del fantasma del padre del inconsolable personaje de Shakespeare.

Los añosos árboles, o mejor los troncos de Escandinavia, tentaron al artista para la composición fotográfica. Pero encontró una conformación natural tan bien realizada en las cabañas de los vikingos, que de ella toma sugestiones preciosas. Las vetas de estos troncos milenarios, sus nudos a los que hunde o saca hacia la superficie. Los acalanados surcos en que a

Estocolmo moderna.





Estocolmo antigua. Rejilla.



Troncos en las cabañas de los Vikingos (detalle).

Fotos de TESTONI

un poema en los muros de Escandinavia

veta negra esconde el misterio de los vientos y las lluvias, que por esa boca cantaron el himno más lúgubre, o fueron sombra alargada y fina para quién sabe que alimañas.

De esos troncos Testoni saca la vida como en una escultura moderna. Si la composición y la estética pura de los vikingos asombró al artista, él, por su parte, agrega su vital imaginación. Es así que nos parece ver en uno de ellos tan trillado por los años, las aguas y las nieves, un enorme palacio oriental

A todo se presta la fantasía cuando tenemos ante nosotros una forma universal del arte. Aun a saltar distancias y continentes fuera del carácter del elemento.

Con mil interpretaciones más; tal vez acertadas y mejores. Esto es precisamente lo que desea el fotógrafo; sorprender, ofrecer una expresión de mil secuencias objetivas con paso a la imaginación poética.

Se recuerdan siempre sus primeros muros de París. Las piedras rugosas que ya llamaban su atención. Después las nuevas sorpresas de Florencia, sus texturas ya encontradas casi pictóricamente. Analíticamente la fotografía nos daba el hierro, el bronce, los mármoles veteados en un mundo en el cual comienza a sentir ese filón que ha de depararle tantas oportunidades para su trayectoria, de superación.

El les llama "Reportajes", porque los ve a través del paso del Hombre. Por eso deja que las "rejillas" nos den un espectáculo gris y lejano de la fría ciudad escandinava. Por eso las ilumina por detrás, y el relieve de luz cobra sin color grises azulados al igual que el cielo, sin saber en que consiste este milagro.

Fragmentos de música de Hambreaus, de Lisholm, de Karl-Birger; cuarteto de cuerdas, de trombones dejan oir las adaptaciones para cada caso, para cada Historia, para cada poema...

Eduardo Vernazza

Dos vocablos africanos en nuestro lenguaje rural

malambo y pango

EN nuestro trabajo de reciente aparición "Orígenes de los Bailes Tradicionales en el Uruguay", señalamos la necesidad premiosa de realizar adecuados estudios etnológicos e históricos que nos permitan, de una buena vez, ubicar al negro adecuadamente, no como un mero fenómeno de colorismo folklórico, en nuestros procesos histórico - culturales.

Citamos a este propósito al distinguido especialista P. José Rafael Arboleda S. J. ("La Historia y la Antropología del Negro en Colombia"):

"Hay que estudiar al negro con el método etnohistórico, es decir presentar su cultura actual tanto en el Africa como en los sitios de donde inmigró y luego compararla con los patrones históricos a través de los documentos de investigación, para ver en qué elementos ha cambiado y qué nuevas fases presenta"... "Africa influyó en la raza, en la lengua, en la fonética del español"... En este último orden de cosas traemos hoy a nuestros lectores dos vocablos difundidos en el lenguaje popular rural rioplatense cuyo origen, así lo hemos podido establecer, es del habla de los naturales de Mozambique, en el Africa Oriental Portuguesa.

Es bien conocida la presencia de esclavos de este origen desde los primordios de nuestra colonización.

El primer vocablo a que nos referimos es el denominador de uno de los más populares bailes del área rioplatense, indudablemente de origen español, cuyo primitivo nombre habría sido "Zapateo", siendo primeramente un baile de dos o de cortejo, con muchos zapateos y jaleos, en desafío, y que derivó, con el tiempo, hacia un desafío de baile de hombres solos, especialmente en la cuenca del gaucho, baile conocido como "Malambo", y al que nos referimos extensamente en la mencionada obra.

La mención rioplatense más antigua registrada en el documento escrito, es la que nos dejara en sus notas costumbristas de las campañas de Montevideo, el naturalista de la expedición Malaspina, Antonio de Pineda y Ramírez, allá por 1789, cuando afirma que nuestros gauchos tocan en su "timple" (guitarrilla española del siglo XVIII, de cinco órdenes dobles de cuerdas metálicas, aún en uso en los grupos populares en Canarias, seguramente de la que derivara el "changango" o "charango") y captan "unas raras seguidillas que llaman de cadena, o el pericón o **malambo**".

Y el primero, a lo que sabemos, que emparentó al baile criollo del "Malambo" con las culturas africanas, fue don Benjamín Vicuña Mackenna, el distinguido memorialista chileno, quien señaló, aunque con una extensión excesiva del nombre a la cosa: "así como el solitario Malambo, que parecía un ataque de epilepsia, vino del Africa, donde los negros tienen un dios de ese nombre".

Hemos señalado nuestra posición respecto al origen del baile, como uno de los tantos casos de traslado de España a América, con la colonización, aunque con otro nombre, pero esta denominación, "Malambo", ya deviene otro problema. En Africa, en Mozambique, existe un rito medicinal llamado "Marombo", "Malombo" o "Malambo". Un ilustrativo folleto titulado con esos nombres, escrito por el joven etnólogo portugués, prematuramente desaparecido, Joaquim Norberto dos Santos Junior, nos ha dado un cabal conocimiento del problema. Y, a nuestro entender viene a dar, en una parte, razón al planteo de Vicuña Mackenna.

"El **marombo**, es, en esencia, un **batuque** (toque rítmico de tamboriles y baile) medicamentoso, que, como veremos, constituye, o al menos así nos lo dijeron, un recurso para el tratamiento de ciertos enfermos"... "Como nota final diremos que la palabra **marombo o malombo**, parece significar **endemoniado**".

De todo lo transcrito y dicho hasta aquí podemos concluir:

a) Que el **malombo** o **malambo** es un ritual de danza de carácter medicinal típico de los negros de Mozambique, que lo utilizan para hacer salir el mal del cuerpo del enfermo, generalmente mujeres atacadas de epilepsia u otros trastornos nerviosos. Bailan horas y horas, con el ritmo igual y monótono de los tambores, turnándose los bailarines que van quedando agotados, hasta que el brujo entiende que se ha cumplido el propósito exorcisante.

b) Resulta así seguro que el nombre del baile popular rural sudamericano es de origen africano, de Mozambique, con el significado de poseído o de baile de poseídos o de locos.

Pero, ¿quién le puso el nombre de "malambo" al baile? Bien pudieron ser los blancos criollos por comparación con "las cosas de negros", en un proceso que se reiteró en América y aun en España. Pero también pudieron ser los propios negros, que bautizaron este baile, que ellos también practicarían, imitando "los actos de los blancos" y por comparación con viejos ritos propios o de sus mayores (el vocablo bien podría pervivir en el lenguaje de los negros criollos, sin necesidad de la intervención de los "bozales" africanos). En esta última hipótesis bien pudo darse un caso de sincretismo, los negros practicando un antiguo baile europeo lo asimilaron a sus viejos cultos y le pusieron un nombre referente a esos mismos cultos y danzas propios de ellos, llegando talvez, a incluirle ritmos característicos. No debemos olvidar que el malambo, más que una melodía, lo que tiene es una fórmula rítmica, bastante simple, que se reitera hasta el infinito.

La segunda palabra de uso rural rioplatense y más particularmente, en este caso, "gauchesco", a que vamos a referirnos es "**pango**". De uso mucho más restringido, indudablemente, que malambo, aparece, sin embargo, reiteradamente, en "Los Tres Gauchos Orientales" y en "El Matre o Luciano Santos", los dos principales poemas gauchescos, en el "estilo particular" que usan nuestros paisanos, como solía decir su autor, don Antonio Lussich.

Dice el gaucho Julián Giménez en la cuarteta número 13:

"Tiene colas y muy largas
La historia de este gran **pango**
Prieste atención al fandango
Que oirá verdades amargas".

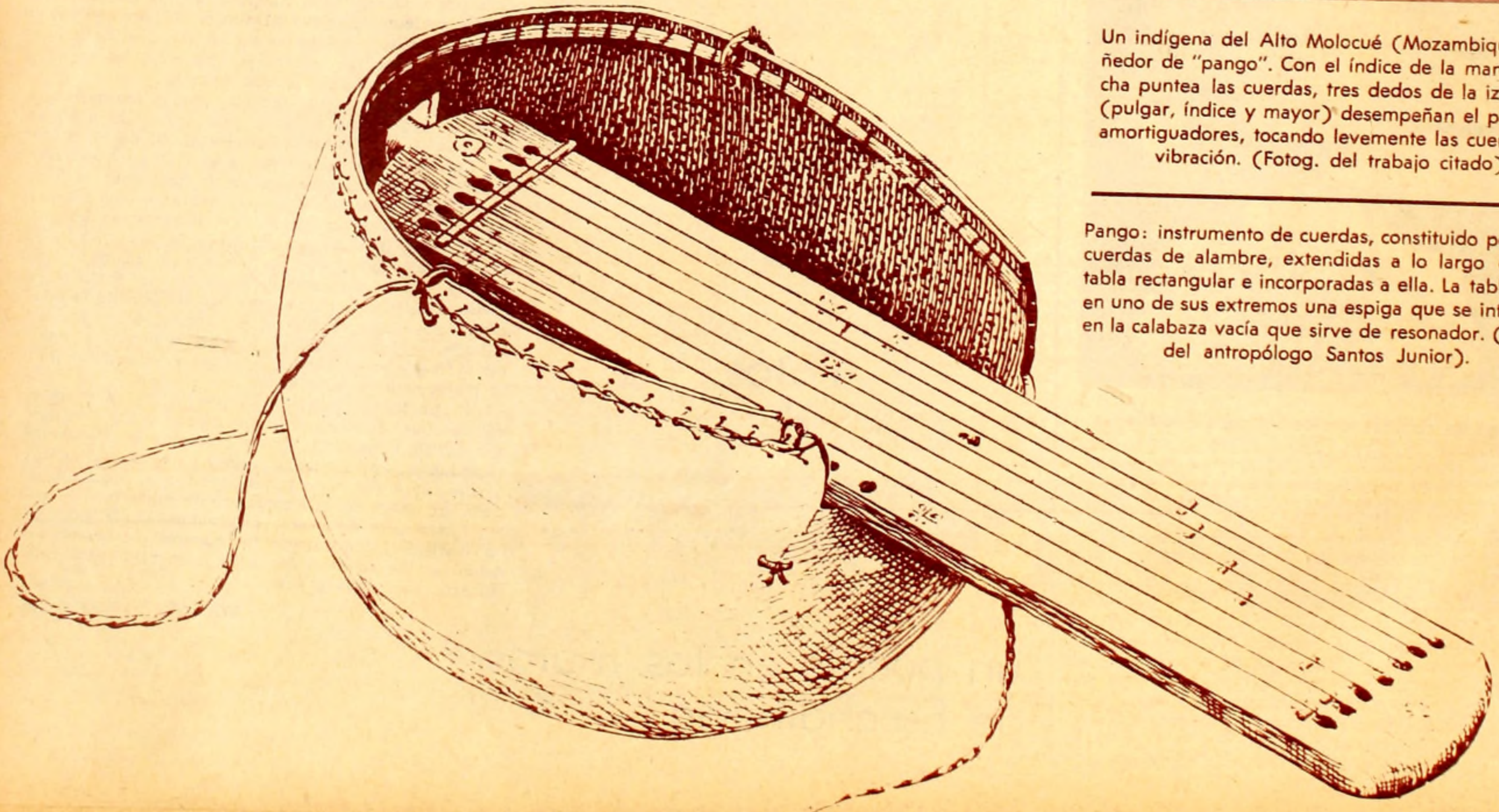
Mucho más adelante habrá de decir Centurión, refiriéndose al encuentro con Frutos Costa:

"Preguntó haciéndose el bobo
La picada más cercana...
Yo pa mi, dije... mañana!
Y el **pango** se me hizo robo".

En "El Matrero Luciano Santos", se reitera la utilización del vocablo: "¿Qué trifulca lo ha obligao/Abandonar la querencia?/Tal vez su sola alber-



Un indígena del Alto Molocué (Mozambique), tañedor de "pango". Con el índice de la mano derecha puntea las cuerdas, tres dedos de la izquierda (pulgar, índice y mayor) desempeñan el papel de amortiguadores, tocando levemente las cuerdas en vibración. (Fotog. del trabajo citado).



Pango: instrumento de cuerdas, constituido por siete cuerdas de alambre, extendidas a lo largo de una tabla rectangular e incorporadas a ella. La tabla tiene en uno de sus extremos una espiga que se introduce en la calabaza vacía que sirve de resonador. (Dibujo del antropólogo Santos Junior).

tencia/De algún **pango** lo ha salvao", dice Baliente a Centurión, y habrá de agregar en otra parte: "Si el arreglo jué un fandango/La Iscrición, se volvió embuste/La Elisión, un barajuste,/La paz, caldera sin mango;/De Güenos Aires el **pango**/Con un Vidal se nos vino"... etc.

Pero en el lugar y la obra por la cual la palabra **pango** se ha hecho más conocida, es en el relato de Cruz, en el "Martín Fierro" (Primera Parte), cuando cuenta sus desventuras y el desgraciado episodio en un bailongo o milonga donde fue por consolarse y donde se armó un gran lío por causa de un guitarrero a quien le dio por recordarle los deslices de su ex amada. Cruz preanuncia así el tremendo bochinche en que terminó la diversión, como muestra fatalista de su mala estrella (vs. 1939 a 1944):

"Con gato y con fandanguillo
había empezao el changango
y para ver el fandango
me colé haciéndome bola
mas metió el diablo la cola
y todo se volvió pango".

De todas las transcripciones, surge con bastante claridad que "pango" se utiliza como sinónimo de enredo, lío, o más bien de bochinche, batuque, batifondo. Veamos qué dicen los especialistas al respecto. Don Eleuterio F. Tiscornia, dice en el "Martín Fierro. Comentado y Anotado": «pango, m. enredo, confusión. Esta voz **extraña** es de claro significado en el contexto de la estrofa, pero muy oscura si se la toma aislada... la hemos oído en la sierra de Córdoba a un campesino... con esta frase "andaba metiendo pango", sinónimo, sin duda, de "meter bochinche"...» Se extiende Tiscornia en la creencia de que el vocablo sería de origen portugués, por "pancas", "proezas" y cree en la influencia del habla riograndense y por eso lo raro del vocablo en el interior de la Argentina, en general, y su mayor uso en el litoral. Esto incluye, naturalmente, a nuestro país. Esa era su opinión en 1925. En 1941, en otra edición anotada del "Martín Fierro", dice: «pango, enredo, confusión... En los ejemplos de Lussich "pango" siempre hace alusión a las luchas civiles del Uruguay y, por esto tiene el sentido fundamental de **revuelta, enredo, disturbio**», y agrega «las voces "fandango" y "trifulca", asociadas en ellos a "pango", declaran bien el alcance de esta palabra». Parecidos significados le asigna Francisco I. Castro en su "Vocabulario y Frases del Martín Fierro", señalando que a fines del siglo pasado oyó el vocablo con la "acepción de aguarse una fiesta"... "embrollarse un asunto por causas imprevistas y generalmente violentas"... "por ello se asociaba... a pelotera, desorden, enredo, confusión". Pero señala algo más Castro que nos aproxima a nuestro descubrimiento. Dice que según José A. Wilde (en su "Buenos Aires desde setenta años atrás") en el año de 1881, muchos negros fumaban unos cigarrillos de "chamico" que ellos llamaban "pango". El chamico es una planta narcótica.

Pero la pauta del origen del **misterioso** vocablo "pango", de indudable uso tradicional en el habla popular de nuestros paisanos, de allí tomada por Lussich y quizás por el propio Hernández, que por su exilio tomó más del vocabulario oriental y aun riograndense que del propio bonaerense o entrerriano, nos la dio, como en el caso de "malambo" un trabajo de investigación sobre costumbres de los negros de Mozambique del malogrado y ya citado etnólogo portugués, que se titula, precisamente "O Pango ou Panco" [1]. Se trata de un instrumento musical, un cordófono, de cuyo aspecto y forma de ejecutar ilustramos con los grabados tomados del propio folleto, que se toca "pizzicando" y no rasgueando las cuerdas. Instrumento popular usado por estos negros de Mozambique en sus "batuques" o festejos de danza y canto. Para nosotros queda bien en claro el proceso de trasculturación: como "changango", que de objeto instrumento, pasó a ser la propia fiesta, o como "fandango", que de nombre de un baile pasó a ser sinónimo de fiesta, pero también a ser barullo o entrevero, batifondo, bochinche (igual que "pericón"), también "pango", y con más razón por tratarse de algo propio de los negros —a los que el etnocentrismo cultural de nuestra gente siempre atribuyó, por incomprensión, excesos en sus fiestas, el tan manido y ya mentado "cosas de negros"— fue llevado de designar algún instrumento musical (¿quizás alguno de los cordófonos de origen europeo adoptados por ellos, como el charango o la guitarra?) o su música al valor sinónimo de **fiesta**, pero, también, de **batuque**, barullo, **bochinche**, batifondo, **confusión.**

Fernando O. Assuncao
(Especial para EL DIA)

(1) Los títulos completos de los trabajos de Norberto dos Santos Júniors son: «O "marombo" ou "malombo" (Tete, Mocambique)», Lisboa, 1957, y «O Pango ou Panco, contribuicao para o estudo dos instrumentos musicais dos indígenas de Mocambique», Lisboa, 1958.



Detalle del ritual medicamentoso del "Malambo" en Tete (Mozambique). En el centro la enferma, sentada, tapada con un manto blanco. Cerca de su cabeza y a la izq. se ven nítidamente, uno de los tamboriles y a su alrededor los cuatro hombres que los tocan. Siete u ocho mujeres acuclilladas, se disponen en torno a la enferma a manera de un anillo. (Fotog. del mencionado folleto).



El Malambo, baile criollo de hombres solos, en desafío. (Reproduc. de un óleo de la pintora argentina Aurora de Pietro).



Robert Feke. "Autorretrato".



Gilbert Stuart. Retrato de Washington, llamado de "Lansdowne".

Robert Feke. "Isaac Royall y su familia".





John Smibert. "El Obispo Berkeley y su famil

Los primeros retratistas americanos

EL Arte es necesidad solamente de una población estabilizada y afincada. En la época de la Independencia de los pueblos de América no había tiempo para el Arte. Apenas estos pueblos comenzaron su vida social el Arte fue una necesidad. Y lógico es pensar que lo primero que aparece como arte plástico en América, desde la península del Labrador hasta el Río de la Plata, es el retrato. En América del Norte comienza a fines del siglo XVII y en la del Sur a principios del XIX.

Ya se ha hablado de la difedencia de inmigración que pobló el Norte y el Sur. En el Norte eran familias enteras que emigraban por persecuciones religiosas. En el Sur eran guerreros y aventureros en busca de fabulosos tesoros. Los pobladores de la América del Norte trasladaban pacíficamente todas sus pertenencias y con ellas los retratos de sus antepasados que representaban su tradición. La necesidad de ir completando esa galería a medida que la familia aumentaba en el Nuevo Mundo, atrajo a los primeros retratistas. Aquellos pintores que no lograban triunfar en Europa, buscaban fortuna entre los pobladores menos exigentes de la nueva colonia.

Ya en 1711 aparece en las ciudades de Delaware y Maryland un sueco, llamado Gustavus Hesselius, haciendo retratos.

Pero aún antes, se conocen los "limners" —término derivado de los iluminadores de pergaminos— que recorren las distintas ciudades con lienzos de diversos tamaños ya pintados —bustos, medio cuerpos, cuerpo entero— ataviados con lujosas vestiduras de la época, pero con la cabeza en blanco que llenaban en una sola sesión con el cliente delante. Ya el espíritu de la standarización americana asomaba, aplicado a la pintura, a fines del siglo XVII.

John Smibert, un escocés, aparece como uno de los primeros retratistas que ha dejado más obras. Llega en 1729 a Rhode Island, luego se establece definitivamente en Boston. Construye su estudio y una galería de arte —tal vez la primera de América— al pie de Beacon Hill, dedicándose a pintar retratos y al mismo tiempo atendía la galería en donde vendía grabados ingleses, marcos, telas, pinturas y otros artículos para artistas. También trajo de Italia una colección de reproducciones de obras de Rafael, Van Dyck y Poussin y esculturas como la Venus de Médici y el Laocoonte. Esta galería de arte permaneció intacta, aún después de su muerte en 1751. Luego pasó a formar parte de una escuela de arte en Nueva Inglaterra.

La obra maestra de Smibert es "El Obispo Berkeley y su Familia", pintado de tamaño natural, en Newport en 1729. Tela realizada en el áspero realismo que admiraban los puritanos americanos y alejada de la elegancia y aristocracia que imperaba en Europa, creando ya un estilo americano.

Robert Feke se puede considerar como el primer retratista nacido en tierras de América, en Oyster Bay, Long Island cerca de 1705. Figura misteriosa y romántica por excelencia. La leyenda dice que fue marino, tal vez capitán de barco, que estuvo prisionero de los españoles y que murió en las islas de las Antillas, en Barbados, entre los años de 1750 y 1767.

La obra más antigua que se le conoce está fechada en 1741: "Isaac Royall y su familia". Pintor de dibujo firme. Sus figuras están bien plantadas y reflejan personalidad. Su vida artística transcurre entre los años de 1740 y 50 aproximadamente, y en este fugaz lapso se destaca su maduro estilo y un poderoso talento artístico.

John Singleton Copley nació en Boston en 1738. Fue un pintor nato, pero meticuloso, estudió y trabajó siempre con gran cuidado pero sin prisa.

A los 32 años se casa con Susannah Farnum Clarke, descendiente de las primeras familias llegadas en el "Mayflower". La "élite" de Boston lo recibe sin restricciones. Retrató a la más alta sociedad bostoniana de su época. Viaja a Europa, recorre Italia y se establece en Londres en donde en 1776 ingresa en la Real Academia. Es recibido por Benjamín West y entra en el círculo de pintores en donde actúa Sir Joshua Reynolds. Introducido a la corte de Inglaterra, hace numerosos retratos, llegando a pintar a las hijas del rey Jorge III y hasta al soberano Jorge IV, como Príncipe de Gales.

Estaba en Londres cuando el estallido de la Revolución de los Estados Unidos, y ya no regresa mas a su patria. Muere en esta ciudad el 9 de setiembre de 1815.

Su pintura es elegante, sobria, aunque un poco primitiva e ingenua. "La Batalla de Dunkirk" muestra a los ingleses como "gentlemen" y a los franceses como villanos latinos, con la ingenuidad de cuento para niños.

Benjamín West fue el pintor americano más discutido y a la vez de mayor gravitación del fin del siglo XVIII. Nace en 1738 en los alrededores de Filadelfia y adquiere sus primeros conocimientos de pintura con el sueco Hesselius y con un inglés llamado William Williams, retratista muy mediocre. A los 21 años ayudado por un grupo de comerciantes de su ciudad, emprende el viaje a Europa. Comienza por Italia donde vive casi tres años estudiando en Roma. En 1763 llega a Londres. Sus estudios en Italia le hacen conquistar el favor del Rey Jorge III, quien le nombra pintor oficial en 1772. Se hace gran amigo de Sir Joshua Reynolds, primer presidente de la Real Academia de Londres. A la muerte de éste lo nombran presidente a Benjamín West, cargo que ocupa durante 28 años.

Hombre bondadoso y de gran generosidad. A medida que crecía su fama, recibe encargos para realizar grandes telas de carácter histórico. Entre ellas "Muerte del General Wolfe en Quebec", en 1770. Esta obra representaba un evento contemporáneo y en lugar de reproducirlo con vestimentas clásicas greco-romanas, como era la moda, lo hace con atuendos de la época.

Con esta innovación sorprende a la Real Acad
Este acontecimiento cambia el gusto de la épo
abre el camino a otros artistas. Desde ese mom
los acontecimientos actuales se pintan con mayor
lismo histórico. Esta fue una de sus principales
tribuciones al arte británico de fines del siglo XV
Todos los pintores americanos de alguna significa
viajaban de inmediato a Europa. Londres era su r
final. Su aprendizaje no se consideraba terminad
no pasaba por la escuela de Benjamín West. En r

cad su estudio fue la primera academia de pintu
para los americanos.. Radicado desde muy joven
Londres siempre se consideró americano y como t
ayudó a todos sus compatriotas. La pintura america
del período que estamos estudiando está fuertement
influ.da por este personaje. Venido de tierras lejana
logró predominar en la corte de Inglaterra casi tant
como su colega Sir Joshua Reynolds. No sólo Joh
Singleton Copley sino Washington Allston, Gilbe
Stuart, Charles Willson Peale, John Trumbull, Ren
brandt Peale, Thomas Sully, Mather Brown, Josep
Wright y muchos otros fueron sus discípulos y prot
gidos. Tal vez la fama que gozaron entonces, mucho
de éstos se la deben a la bonhomía de este generos
artista americano.

Charles Willson Peale. "El grupo de la escalera"







...amin West. "La muerte de Wolfe en Quebec".

John Trumbull. "Jorge Washington en la batalla de **Trenton".**

La pintura de Benjamín West fue como toda la ...la época, académica y tremendamente naturalista. ... conocimientos plásticos adquiridos hacían que sus ...dros si bien no eran grandes obras de arte, fueron ...mpre correctos y honestamente realizados. Su obra ... descuella, pero obtuvo siempre un nivel acepta... En cambio su labor como maestro sí, tuvo resul...os excelentes a través de lo mejor de la primera ...tura americana.

Un gran artista y de una personalidad muy sin...ar, fue Gilbert Stuart. Nació en Rhode Island, en ...55. Estudia con un escocés llamado Cosmo Ale...dre, y con éste, a la edad de 17 años viaja a Edim...rgo. Lamentablemente, Alexander muere en Escocia ...Stuart vuelve en un barco carbonero a Newport. En ...a ciudad ya se gana la vida pintando retratos. En ...75 vuelve a Inglaterra. Luego de un aprendizaje de ...s años es presentado a Benjamín West, quien rápi...mente se convierte en su protector. Poco tiempo ...spués supera largamente en habilidad a su maestro. ...n otros americanos, concurre a las conferencias de ... Joshua Reynolds. Estudia anatomía con el doctor ...uickshank en la Real Academia de Londres, donde ...hibo con notable éxito. Su estudio se ve concurrido ...r grandes personalidades para hacerse su retrato. ... elegancia y su simpatía mundana conquistan la ...istocracia inglesa de esa época. Después de Sir Joshua ...Gainsborough, era el pintor de más renombre. Ganó ...uchísimo dinero, pero gastaba más de lo que ganaba. ...vitado por el Duque de Rutland, se trasladó a ...ublin, huyendo de sus acreedores. Pero su vida de ...lay-boy" continuó en esta ciudad mientras retrataba ... toda persona importante. Ya hacía tiempo venía ...adurando el proyecto de hacerle un retrato al primer ...residente de los Estados Unidos, George Washington. ...ensaba que con la venta de las réplicas podría vivir ...oda su vida. Y así se aleja definitivamente de sus ...eudas y se embarca, en 1793 con destino a Nueva ...ork. Repone sus arcas, por demás exhaustas pintando ...etratos en esta ciudad. Traslada luego su residencia ... la capital, en ese entonces Filadelfia, donde luego ...e varios meses consigue que George Washington ...cceda a posarle para un retrato. Pinta dos, frente al ...nodelo y de los dos sólo se conserva uno, el llamado "del Athenaeum", se cree que el otro fue destruido ...por no estar el pintor conforme con su obra. De estos los retratos Stuart hizo más de cien réplicas que vendía ... u$s 100 los de la cabeza solamente y a u$s 500 los de cuerpo entero. Pero se sabe que, aún de la misma época de Stuart, hay varias decenas de falsificaciones. Un tal Winstanley había pintado varias copias de los retratos de Stuart y le fue a proponer a éste que con algunos retoques y su firma podría vender mayor cantidad. A lo que el vivo temperamento de Stuart respondió que de no usar de inmediato las escaleras él lo haría bajar directamente por la ventana de su estudio.

Indudablemente Gilbert Stuart fue el primer gran maestro de la pintura americana. Sus retratos tienen una frescura de color poco común para la época y a la vez una gradación en el tono, que hace que la luz sea envolvente. La figura emerge de la sombra a la luz que se realza por el color. Cada personaje refleja su carácter y su personalidad, bien diferenciados entre sí. Y gracias a él tenemos una imagen de George Washington totalmente fiel, que nos muestra su personalidad, aprobada por sus contemporáneos en vida del primer presidente de los Estados Unidos. Pinta prácticamente hasta el último día de su vida que fue el 9 de julio de 1828, donde muere en Boston.

Otro artista americano que debemos recordar con verdadero respeto es John Trumbull, nacido en Lebanon, Cunnecticut, en 1756. Guerrero y pintor de batallas. Luchó junto a Washington como su ayudante de campo en las guerras de la independencia. Presenció muchas de las batallas que luego pintó. Retrató a numerosos personajes que lucharon por la independencia y de ellos dejó una imagen fidedigna y familiar.

En 1780 abandona el ejército decidido a dedicarse a su verdadera vocación: la pintura. Viaja a Londres y West lo recibe como discípulo. Apenas llegado, el gobierno lo encarcela como revolucionario. Entonces West hace valer toda su influencia en la corte para que lo excarcelen. Durante ocho largos meses permanece preso y mientras tanto, West lo provee de materiales y continúa su enseñanza aún mientras está preso. Inmediatamente de liberado, va a Holanda donde se embarca nuevamente para América.

Al establecerse la paz en 1783, retorna a Londres para completar sus estudios. Allí Trumbull finaliza sus dos cuadros más famosos "La Batalla de Bunker's Hill" y "La muerte de Montgomery antes de Quebec" y muchos otros cuadros históricos.

Siendo Thomas Jefferson ministro de los Estados Unidos en París, Trumbull viaja a Francia y retrata a éste y a varios oficiales franceses que habían asistido a Washington en la captura de Cornwallis, en Yorktown.

En 1789 vuelve a América para pintar "La Declaración de la Independencia". Este cuadro le llevó mucho estudio, cada personaje que en él figura fue cuidadosamente retratado con anterioridad. Estudió tanto sus rasgos fisonómicos como su carácter. De ahí que sea éste un documento histórico de gran valor. A Trumbull le debe agradecer el pueblo americano el conocer gráficamente sus eventos históricos y los personajes reales que en ellos actuaron.

Pero el verdadero arte de Trumbull está en esas maravillosas miniaturas en marfil, donde logró cabecitas que aún hoy, muchas de ellas, no han sido superadas. El Arte de la miniatura tuvo grandes cultores en la época del Primer Imperio, basta para ello recorrer los museos de Europa, especialmente los de París. También a América llegó esta moda y muchos de los retratistas se dedicaron a las miniaturas. Pero el verdadero artista de este género fue John Trumbull. Si bien en la parte histórica este pintor tiene gran importancia, es en la miniatura en donde hay que buscar sus más destacados valores.

Charles Willson Peale fue un personaje insólito, nacido en Maryland en el año 1741. Cuando decidió dedicarse a la pintura era talabartero. Pero además de hacer magníficas monturas en cuero repujado, trabajó como platero, fabricó carruajes y también relojes, dentaduras postizas y anteojos. Se ocupó de política, de música y también de ciencias. Descubrió en una granja en Nueva York, el esqueleto de un mastodonte y se le ocurrió instalar un museo en su casa en donde además de sus cuadros, se exhibían desde animales embalsamados y muestras de minerales, hasta el dedo de un asesino ajusticiado.

Primeramente estudió pintura con Hesselius y Copley en Boston. En 1767 viaja a Londres donde también fue alumno durante dos años de Benjamín West .Luego regresa a América y se instala en Maryland. Aquí realiza numerosos retratos. En 1776 se establece en Filadelfia. En 1779 representa a ésta en la legislatura de Penssylvania. El Supremo Consejo Ejecutivo de este Estado le encomienda un retrato de cuerpo entero del General Washington con destino a su sala de sesiones. Según crónicas de la época, "uno o varios voluntarios al servicio del Infierno, irrumpen en la State House, de esta ciudad y destruyen totalmente el cuadro de su excelencia el General Washington". Pero Peale restaura el cuadro destruído y lo exhibe en su museo junto a los retratos de Thomas Wharton, presidente del Consejo y de Franklin.

Charles Willson Peale realiza él también varias réplicas que vende a instituciones gubernamentales.

Fue un pintor de gran habilidad y fue el primero que logró imprimir en los personajes retratados una naturalidad que hasta entonces carecían sus predecesores.

Enseñó pintura y diferentes disciplinas artísticas a sus hijos, a los que llamó con nombres de pintores famosos. Sólo Rembrandt Peale llegó a conocerse, de quien se conservan varios retratos en diferentes museos de los Estados Unidos.

Fueron los primeros pintores europeos que buscaron fortuna en América los que lograron interesar a los nativos del nuevo continente, que con verdadera vocación artística y pasando por mil dificultades lograron hacer florecer el Arte en estas tierras.

R. Morassi Olondriz

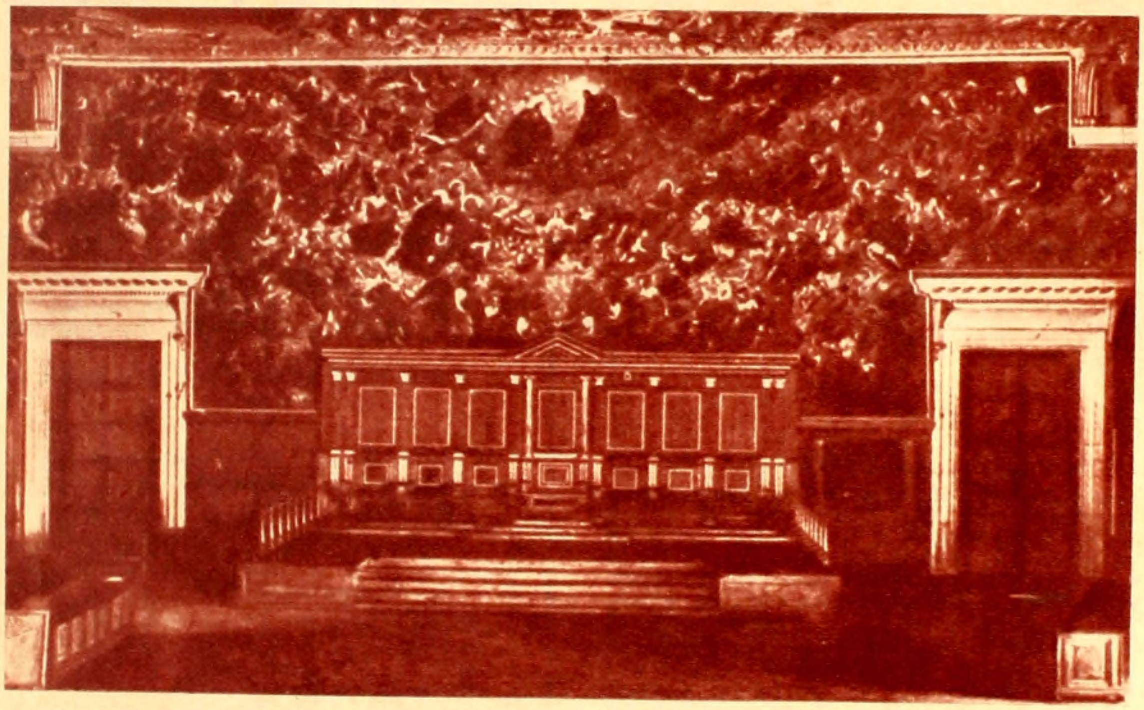
(Especial para EL DIA

La Scuola Di San Rocco

EN la solemne serenidad de la laguna las aguas del Canal Grande se unen a las del Canal de San Marco y del Canal de la Giudecca en la Punta della Salute, donde se levanta la iglesia homónima que Baldassarre Longhena construyó entre los años 1631 y 1656. Doblando la Punta della Salute hacia el Oeste, la góndola entra en el Canal Grande y, después de pasar bajo el Ponte dell'Accademia y frente a palacios que llevan nombres ilustres de la Serenísima República, vira hacia la derecha —o, si se quiere, a estribor— para entrar entre los Palacios Balbi y Ciran en el Canal de la Pescada.

Las sombras de los arcos de tres puentes pasan sobre nosotros antes que la góndola se detenga "delicadamente" frente a la Scuola di San Rocco, cuya construcción fue comenzada por el bergamasco Bartolomé Bon allá por el año 1515 y terminada brillantemente por Scarpagnino en 1550.

El magnífico edificio de la Scuola consta de dos pisos y el ciclo figurativo de pinturas que cubren las amplias y nobles salas de ambos es de tal grandiosidad que con toda justicia ha sido comparado con el de Miguel Angel en la Capilla Sixtina.



Iácopo Tintoretto (1518 - 1594). El Paraíso. (Venecia, Palacio Ducal. Sala del Maggior Consiglio).



Iácopo Tintoretto. Retratos de un anciano y un niño (Viena, Kunst, Historisches Museum).

Sin detenernos en la *Asunción* que pintó Tiziano y en el *Abraham* y en la *Agar Abandonada* que pintó Tiépolo, las cincuenta y seis grandes pinturas —o "teleri" como las llaman los venecianos— del Tintoretto bastan para hacer de la Scuola de San Rocco la admiración del mundo.

Porque en aquellas gigantes inquietos que "viven" en los techos y en las paredes, el Tintoretto presenta una nueva visión del arte pictórico: los ángeles y los santos no vuelan más en la diáfana claridad del cielo, precipitan hacia la tierra precediendo en la técnica a los impresionistas modernos, y en el espíritu a las más alucinadas fantasías de su más genial discípulo: el Greco.

Vasari, al hablar del Tintoretto lo define como *"il piú terribile cervello che la Pittura abbia avuto mai"* —el más terrible cerebro que jamás tuvo la Pintura— a lo cual, trescientos años después, Luigi Serra agrega que "una ráfaga de huracán parece atravesar sus composiciones audaces y originales".

Y, en verdad, en las figuras del Tintoretto surgen señales impresionantes de angustia y de lucha interior; sus paisajes son estupendamente fantásticos y en sus colores de tonos bajos, vigorosos y sonoros, la vida vibra intensamente en toques magistrales entre el poderoso palpitar del claroscuro.

Para tener una idea del carácter hosco y desdeñoso de este genio de la Pintura, bastaría recordar que cuando supo que se había llamado a concurso para la decoración del techo del refectorio de la Scuola di San Rocco, mientras los concursantes preparaban los bocetos, el Tintoretto no se dignó presentar el boceto de la obra que debía ejecutar en caso de ser declarado vencedor sino la obra misma ya dispuesta en el techo del refectorio *"dove doveva stare"* donde debía estar. Representaba "La Gloria del Santo", fue aceptada, se le encomendaron las otras pin-



Iácopo Tintoretto. Susana en el baño. (Viena, Kunts, Historisches Museum).



Ascensión (detalle). (Venecia. Scuola di San Rocco).



Iácopo Tintoretto. San Mateo (detalle). (Venecia Iglesia de Santa María del Giglio).

turas de la Scuola y en todas ellas su genio llega a la cumbre de la vitalidad al crear uno de los más altos exponentes del Arte.

La personalidad con los cuales son modeladas las figuras, el mágico encanto de la visión del paisaje grandiosamente pintado, las luminosas sinfonías de color y el ardor de la pasión que emerge de sus obras hacen del Tintoretto un artista único en su grandeza.

Hijo de un obrero de Lucca, de apellido Robusti, que había emigrado a Venecia para ejercer allí su oficio de tintorero, el joven Iácopo Robusti nace en la Ciudad de la Laguna, y, llegado a la adolescencia, mientras colabora con el padre —de donde el apodo de Tintoretto— comienza a frecuentar la "bottega" de Tiziano. La rudeza de su temperamento no permite que dure mucho el contacto con el célebre Maestro; por eso el Tintoretto continúa el aprendizaje con Bonifacio Veronese, uno de los más delicados maestros de la Pintura veneciana; pero no tarda en independizarse y demostrar el poder de su genio en sus dos primeras obras: *Adán y Eva* y *La Muerte de Caín*, ambas admirables por la armonía de líneas y el sentido pintoresco del paisaje.

Pero el cuadro que causó la admiración de sus contemporáneos y le abrió las puertas de la fama y de la gloria es el que tiene por título *"Milagro de San Marcos"*, ejecutado para la Scuola di San Marco en el año 1548, cuando el Tintoretto tenía treinta años de edad.

La escena representa San Marcos que baja del cielo para librar del martirio a un esclavo. Un centelleo de luces vibra en el aire y se refleja con fulgores dorados sobre la muchedumbre que acude agitada ante la milagrosa aparición del Santo a cuyo gesto se quiebran los instrumentos de tortura y se rompen las cuerdas que ataban el cuerpo hermoso del esclavo. Los claroscuros, el vigor de las figuras y los escorzos de incomparable maestría hacen de esta obra una de las más estupendas de la Pintura italiana.

Continúa la actividad del Tintoretto en las telas que representan las historias del Génesis para adorno de la Scuola della Trinitá, hasta culminar con otra máxima obra de arte, también de tema bíblico, y cuyo título es *"Susana en el baño"*, tema repetido por artistas posteriores y que se prestaba para la completa manifestación del genio del Tintoretto. Porque el paisaje fabuloso en la transparencia de la atmósfera, la luz que se desliza sobre el rosado desnudo femenino en contraste con los rostros de los ancianos que atisban desde las sombras del follaje, son motivos que ningún otro maestro de la Pintura pudo abarcar en su conjunto con una mezcla en tan alto grado de ternura y energía.

La misma ternura y energía que aparecen en el *Retratos de un anciano y un niño*. En la frente pensativa del anciano incide un rayo de luz, los recuerdos del pasado parecen desfilar en su memoria, y mientras la mirada, el rostro y las manos tienden hacia la Madre Tierra, desde las sombras del fondo los vivaces ojos del niño miran hacia el porvenir.

No vamos a enumerar, naturalmente, las veintidos obras del Tintoretto ejecutadas antes del año 1564 cuando comenzó el grandioso ciclo de los cincuenta y seis "teleri" para Scuola di San Rocco; grandioso ciclo que demandó veintitres años de trabajo, y que —análogamente a Miguel Angel en la Capilla Sixtina— fue ejecutado sólo por el Tintoretto, sin colaboradores ni ayudantes.

La decoración de la Scuola comprende tres grupos de pinturas dispuestas según un plan preestablecido: *La Gloria del Santo*, las historias del Antiguo Testamento y las de la vida de Jesús.

En el gran salón del primer piso, por ejemplo, las pinturas del techo comienzan con *Adán y Eva* y, a través de trece relatos bíblicos, terminan con el rito de la *Pascua*, mientras en las paredes, a excepción de las figuras de San Roque y San Sebastián, están representados los hechos del Nuevo Testamento, desde el *Pesebre* hasta *Cristo y Satanás*.

Una de las más notables escenas es la *Ascensión*: en ella los Apóstoles observan admirados el conjunto relampagueante de Jesús que asciende al cielo entre un coro de ángeles cuyas alas cortan la atmósfera como rayos de luz.

No podemos describir todas las otras pinturas que constituyen otras tantas obras maestras de este artista ilustre: sólo recordaremos *La Crucifixión* y *Jesús frente a Pilato*. En esta última la blanca y delicada figura de Jesús, iluminada por la luz que se expande desde distintas direcciones, domina sobre la muchedumbre tumultuosa bajo la grandiosa arquitectura; frente a él, en la penumbra, está Pilato dudoso entre la absolución del inocente y la vociferación del pueblo que pide su condena.

Mientras atendía a la decoración de la Scuola di San Rocco, el Tintoretto decoraba en el Palacio Ducal el techo del Atrio Quadrato, y las Salas de la Avogaría, del Collegio, del Senado, de los Inquisidores y del Escrutinio, hasta que en 1588 —el mismo año en que se extinguía el Veronese— le fue encomendada la decoración de la Sala del Maggior Consiglio donde se reunía el poder soberano de la República.

En el techo de esa gran Sala el Veronese había pintado *La Apoteosis de Venecia coronada por la Gloria*; en la pared principal, sobre el sitial del Dux, el Tintoretto debía idear otra escena que representara algo superior. Y su mente genial concibe *El Paraíso*, obra gigantesca, la más grande del mundo, poblada por unas quinientas figuras cuya animación no afecta la claridad de las masas de los primeros planos ni de las que se esfuman entre fulgores en la lejanía.

Apenas terminado, el artista, ya ultraseptuagenario, ejecuta para el Presbiterio de San Giorgio Maggiore otras dos grandes telas magistrales: *La Caída del Maná* y la *Ultima Cena* como antítesis del alimento del cuerpo y del alma.

Y fueron estas sus últimas obras, llevadas a cabo en 1594, o sea en el mismo año en que el Tintoretto se extingue en su ciudad natal, donde en la serenidad de la laguna, todo es piedra, agua y luz, y donde, como en su grande alma, se entrelazan y se superponen la ilusión y la realidad.

Ing. Enrique Chiancone
(Especial para EL DIA)

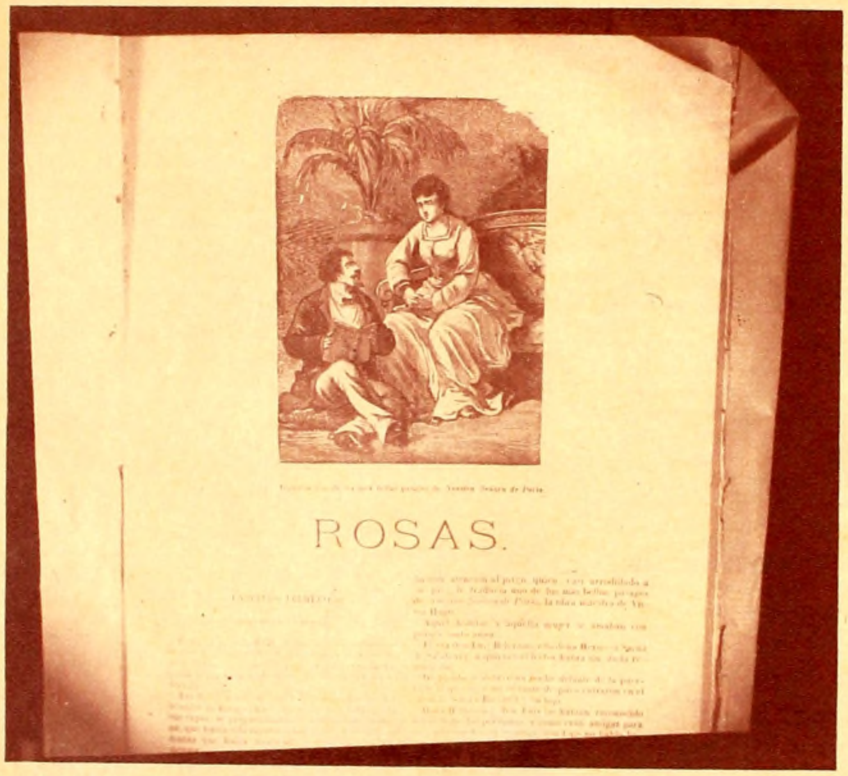


La Ultima Cena. (Venecia. Presbiterio de San Giorgio Maggiore).



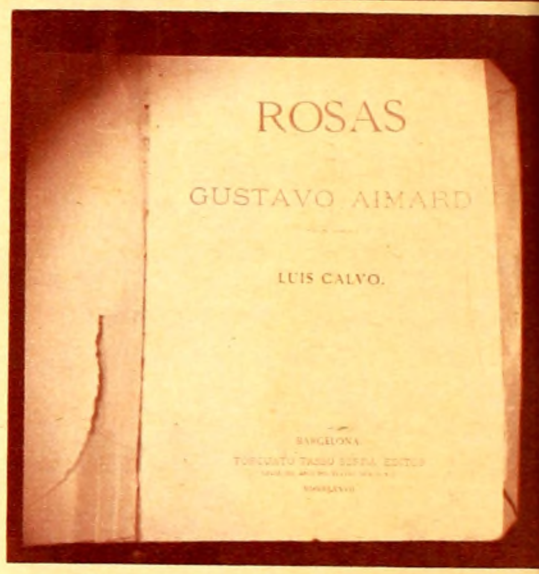
El Milagro de San Marcos. (Venecia. Galleria dell'Accademia).

El plagio de "Amalia" hecho por un francés



(Derecha): Portada de "La Mas-horca", en versión española de 1877, en que aparece como autor, el francés Gustavo Aimard. (Derecha, abajo): "Rosas", anunciado al final de "La Mas-horca" como Segunda Parte, también "Por Gustavo Aimard"... (Izquierda): Una de las láminas que ilustran la edición de "Rosas" en que la protagonista de la obra de José Mármol que se plagiaba, tiene el castellanísimo nombre de "Doña Hermosa".





EN la edición del Suplemento de "La Nación" correspondiente al 22/VIII/65, con el título "Una traducción clandestina de Amalia", publicó el señor Víctor Boully una interesante nota en la cual narra el hallazgo de una novela publicada en francés con el título "La Mas-Horca", que no es otra cosa que un descarado plagio de "Amalia" de José Mármol. Una nota gráfica, muestra la portada de la edición francesa correspondiente a 1883, cuarta edición, editada por E. Dentm, "Libraire de la Societé Des Gens de Lettres", estableciéndose al pie: "Droits de traduction et de reproduction reservés"...

Refiriéndose a la parte final de la novela, Boully hace la siguiente acotación:

"Una nota discreta remite al lector a *"Rosas"*, presumible traducción del resto de la novela de Mármol. Como los intentos de encontrarlo en Buenos Aires han sido hasta ahora vanos, propongo al viajero afortunado que haga una recorrida por los muelles del Sena — y sin perder de vista el otro tomo de "Amalia" —, escriba la segunda parte de este artículo".

Posteriormente, el 16/X/66, con el título "Andanzas de un plagio con suerte", el Sr. Boully da noticia de la aparición de la segunda parte anunciada ("Rosas") y de una edición traducida al español que posee la biblioteca de la Universidad de La Plata.

No fue necesario llegar "hasta los muelles del Sena" para encontrar nuevas pruebas de este plagio. El azar hizo que el autor de esta nota que complementa la del Sr. Boully, encontrara en el mismo volumen "La Mas-Horca" y "Rosas" unidos, no en la Ciudad-Luz y a orillas de un río que arrastra tanta historia, sino en una pequeña ciudad uruguaya y a orillas de un modesto arroyo ni siquiera "aprendiz de río" que en lenguaje aborigen se llamara "Itacuruzú" (Cruz de Piedra) ahora Conventos, que bordea la ciudad cuna de Juana de América.

El curioso libro fue adquirido en el remate de muebles y útiles de una sucesión, hace más de 40 años y costó una suma ínfima.

"La Mas-Horca" y "Rosas" se encuentran completos aunque con alguna hoja desgarrada sin afectar la lectura, en un tomo encuadernado en forma rústica que contiene, además de las obras nombradas, las siguientes:

—"Los Gambucinos. Cuadro histórico de la independencia mejicana".

A éste le faltan las 20 primeras páginas, pero conserva intactos el final y el índice.

—"Los dos rivales" (Episodio de la revolución mejicana de 1860)). Versión española de Francisco Nacente.

—"Los aventureros", versión española de Manuel T. del Real. La acción se inicia en una aldea en los alrededores de París, prosiguiendo luego con aventuras de filibusteros, venta de esclavos, vida en una isla, etc.

—"Los piratas del Atlántico", que se desarrolla en Las Antillas. El mismo presunto autor y el mismo traductor, con igual pie de imprenta y fecha, con un agregado: una viñeta con las iniciales L. T. y la fecha 1847, suponemos que la de fundación de la Editorial, o sea "Luis Tasso. Impresor - Editor. Biblioteca de El Plus Ultra. Barcelona. Calle del Arco del Teatro, Nº 21 y 23. MDCCLXXVI".

Luego siguen "Las costas de Maracaibo", "Los Filibusteros" (subtítulo "Osezno Cabeza de Hierro"), "Lorenzo el Guapo" en cuyo final anuncia "Los Titanes del Mar".

Entre las pintorescas fallas de la traducción, figuran, entre otras, "Garde-Punaises" (chinches) en lugar de "guardachanchos", y "Pommes" por las manzanas de la ciudad...

Los últimos capítulos enunciados en el índice de "La Mas-Horca" se denominan "En Montevideo" y "Doña María Josefa Ezcurra".

En el primero de los nombrados, expresa que "más de novecientos barcos se balanceaban en el magnífico puerto de Montevideo..." y menciona un típico lugar como el "Baño de los Padres". En la primera página de "Rosas" cuyo facsímil reproducimos, un grabado presenta la escena en que *don Luis Belgran*[o] traduce a *doña Hermosa Sáenz de Salaberry* (nombr[e] que atribuye a la protagonista) "...uno de los má[s] bellos pasajes de "Nuestra Señora de París", la obr[a] maestra de Víctor Hugo.

Se repiten acá los nombres que cambiara en "L[a] Mas-Horca": el Ministro inglés es Sir Walther Spring[...] Daniel Bello es Miguel del Campo, etc.

En la página 11 se transcribe una proclama fi[r]mada por Juan Lavalle, al final de la cual se hac[e] una llamada que expresa: "Todos los documentos qu[e] publicamos, son auténticos". Evidentemente, el francé[s] estaba muy bien documentado...

En la escena en que presenta al Cónsul de Esta[dos] Unidos dando asilo a Belgrano y asegurándole su inmunidad, hace una llamada en que señala:

"(1) Hase pretendido que este noble ciudadano, cuya memoria es venerada en Buenos Aires, *vendi[ó]* la protección que daba, y eso es una odiosa calumnia; al contrario, era tan pobre, que tuvo que enviar su familia a los EE. UU. por no poder sostenerla a su costo conforme exigía su representación. Salvó más de doscientas personas, y acabó de arruinarse para alimentarlas. Ningún otro miembro del Cuerpo Diplomático se atrevió a imitar su generoso ejemplo".

Para terminar esta nota con que colaboramos a la documentación de este plagio, agregaremos que José Mármol, el nombre "traducido al francés" como Gustavo Aimard, en su fraternal vinculación con el Uruguay, protagonizó un episodio no muy difundido: el primer certamen poético rioplatense se realizó en Montevideo, la entonces Nueva Troya, en pleno Sitio. Mármol obtuvo entonces una Mención, siendo los triunfadores Juan María Gutiérrez y Luis Domínguez. La otra Mención fue para Acuña de Figueroa, el autor de nuestro Himno. Fu eun 25 de mayo de 1841. En la misma década del siglo en que se mueven los personajes en "Amalia", plagiada en francés con los nombres de "La Mas-Horca" y "Rosas" y traducida al español "reservándose los derechos de editor"...

Gervasio Piro
(Especial para EL DIA)

El ejemplar que lo documenta está en Montevideo

¿Cómo surge la obra musical?

Responden Stravinsky y Honegger

...posible que ustedes, que tienen predilección por ...terminados autores o que gustan tanto determi... obras, se hayan hecho, en algún momento can... de preguntas que, entre otras, podrían ser: ¿cómo ... una composición?, ¿cuáles son los distintos mo...os de la evolución creadora?, ¿cómo se desarrolla ...oceso que se origina en la mente de un compo...? Para esto no puede haber una regla fija, evi...mente, y cada obra y cada compositor, como todo ...viviente, pueden seguir un diferente proceso evo...o hasta llegar a una creación definitiva. No obs..., hay autores, especialmente algunos de la época ...al, que han manifestado algo acerca de cómo com...n sus propias obras y los procesos de gestación ...las mismas han seguido.

Es por todo ello que nos ha parecido oportuno ... la palabra autorizada de dos importantes com...tores: Stravinsky y Honegger. La primera será, ..., la del casi nonagenario creador de "La consa...ción de la primavera' 'a quien podemos considerar ...o uno de los autores más relevantes del siglo XX. ...ngámosnos a lo que dice acerca de este tópico.

—"El estudio del proceso creador es de los más ...cados. Es imposible, en efecto, observar desde ...ra el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil ...ar de seguir las fases del trabajo ajeno. Es igual...nte difícil observarse a sí mismo. Aun así, creo que ...lando a mi introspección tendré algunas probabi...des de guiar a ustedes en esta materia esencial...nte indeterminada."

Y cuando se toca el complicado y abstracto tema ... la inspiración, Stravinsky lo aborda y lo resuelve ... "La mayor parte de los melómanos cree que lo ... impulsa la imaginación creadora del compositor es ... cierta inquietud emotiva que se designa general...nte con el nombre de INSPIRACION. No pienso ...gar a la inspiración el papel eminente que se le ...ierda en la génesis que estudiamos; simplemente ...tendo que no es en modo alguno condición previa ... arte musical, sino una manifestación secundaria en ...orden del tiempo".

Y cuando se entra, ya de lleno en lo personal y ... especial en su trabajo de compositor, así define ...ravinsky dicho proceso evolutivo: "Este apetito que ... despierta en mí ante la sola idea de poner en orden ... elementos señalados no es algo fortuito como la ...spiración, sino habitual y periódico, cuando no cons...nte, como una necesidad natural .El hecho mismo de ...cribir mi obra, de poner como se dice, las manos en ... masa, es inseparable para mí del placer de la crea...ón. En lo que me concierne, no puedo separar el ...fuerzo espiritual del esfuerzo psicológico y del es...erzo físico; todos se me presentan en un mismo plano ...sin la menor diferencia de jerarquía".

En un ciclo de clases que el maestro ruso dictó ... la Universidad de Harvard, hace ya de esto algu...os años, tratió entre otros temas, la tipología musical ... se refirió a los encasillamientos de estilos que al...unos críticos hacen para poner obligadamente en ellos ... determinadas obras, buscando así clasificar a sus ...utores .Nada más lejos del temperamento del com...ositor que nos ocupa, que se ha destacado justamente ...or haber transitado a través de una fecunda produc...ión por todos los estilos. Por eso así se define a sí ...ismo en una de esas mencionadas clases: "No soy ...ás académico que moderno, ni tampoco más moderno ...ue conservador. "Pulcinella" bastaría para probarlo. ...stedes me preguntarán entonces qué soy. Pero rehuso ...xtenderme sobre mi propia persona, que se encuentra ...uera del objeto de mis cursos. Si me he dejado llevar, ...l hablarles un poco de mí, ha sido solamente para ...lustrar mis ideas con un ejemplo personal y con...reto a la vez".

Como aclaración a las precitadas palabras del ...ompositor, vayamos hacia el "caso Pulcinella". Cuan...do estaba radicado definitivamente en París, Sergio Diaghileff encargó a Stravinsky para el "Ballet Russe" una obra que se basara en unos fragmentos que había dejado inconclusos Pergolesi y que eran, precisamente, música para baile. Según lo ha dicho el propio músico su mayor problema fue cómo tratar los temas del autor de "La serva padrona", si con respeto o con cariño. Optó por lo último y así nació una obra llena de alegría y frescura y en la cual, no obstante, se conservan incólumes los temas pergolesianos. "Pulcinella" fue estrenada en París el 15 de mayo de 1920 con coreografía de Massine y decorados de Picasso. Dos años después su propio autor arregló una suite para pequeña orquesta que fue estrenada, asimismo, en París, pero esta vez bajo la dirección de Ernest Ansermet.

El otro autor contemporáneo, aunque fallecido hace poco más de diez años, Arthur Honegger publicó, a instancias de Bernard Gavoty y para integrar una colección titulada "Mi oficio", un interesante libro. "YO SOY COMPOSITOR" es su título y a proposición del mismo Honegger se adoptó en él la forma dialogada. En el capítulo que él llama "Cómo me juzgo" a una pregunta de Gavoty acerca de qué es lo que le debe intelectualmente a Francia, el compositor contesta: "Llegué a París a la edad de diecinueve años, alimentado por clásicos y románticos, entusiasmado con Richard Strauss y Max Reger, este último completamente ignorado en París. En cambio encontré, no la escuela, pero el florecimiento debussysta: fui presentado a D'Indy y a Fauré. Tardé en reconocer la personalidad de Fauré, que yo consideraba un músico de salón. Cuando pasé esta etapa seguí con deleite su ejemplo".

Cuando se le investiga acerca de cómo trabaja en sus propias obras y dentro de qué género musical se encuentra más cómodo, Honegger responde: "Las obras sinfónicas me dan mucho trabajo; ellas me obligan a un esfuerzo de reflexión sostenido. Por el contrario no bien puedo referirme a un pretexto literario o visual, el trabajo me resulta mucho más fácil".

Vienen a corroborar las palabras del compositor la creación de más de treinta obras dramáticas, oratorios en su mayor parte y dentro de los cuales sobresalen, en particular, "El Rey David", "Antígona", "Judith" y "Juana de Arco en la hoguera".

Hablando y comentando luego la obra instrumental surge un interrogante acerca del origen de una de sus composiciones más populares y difundidas, se trata de "Pacific 231", un breve poema sinfónico estrenado por Koussevitsky en París en 1924. Al preguntársele al músico si efectivamente la idea original había sido imaginar el arranque y la marcha a toda velocidad de una locomotora, como había trsacendido, Honegger contesta: "Efectivamente, es lo que se ha dicho, pero sin embargo, no era ese mi propósito. No hay que ocasionarle nunca al público una pena inútil es una de las leyes esenciales de la composición musical. Tantos críticos han hecho la descripción de la marcha de mi locomotora atravesando los grandes espacios que sería inhumano desengañarles! Uno de ellos confundiendo "Pacific" con pacifique ha llegado a evocar los olores de altamar. . .! En verdad he seguido en "Pacific" una idea muy abstracta y completamente ideal dando el sentimiento de una aceleración matemática del ritmo mientras que el movimiento mismo se retiene. Musicalmente compuse una especie de gran coral variado, surcado de contrapuntos a la breve en la primera parte, lo que da una impresión a la manera de Juan Sebastián Bach".

No obstante, la verdad de los hechos es que la obra lleva el nombre de un modelo especial de locomotoras que existió en un tiempo, lo que, en ciertos aspectos da la razón a esos críticos de los que nos habla el compositor y además es muy lógico que el público en general haya pensado que si Honegger, conociendo todo esto, igualmente la tituló así, por algo habrá sido. Recurramos otra vez a las palabras del autor para aclarar estas nuevas interrogantes que surgen. "Primeramente llamé a esta pieza "Movimiento Sinfónico" — aclara el autor. "Reflexionando encontré esto un poco descolorido. De repente, una idea bastante romántica atravesó mi espíritu y puse, terminada la obra el título: "Pacific 231", índice de locomotoras para trenes pesados de gran velocidad (hoy ese tipo ha sido superado y sacrificado ¡ay de mi! por la tracción eléctrica!)".

Hasta qué punto un nombre puede influir sobre el ánimo del oyente o sobre una obra es bastante difícil de comprobar y dejamos al lector la posibilidad de experimentar por sí mismo y por quienes le rodean, posiblemente sacará algunas conclusiones lógicas, otras no tanto y tal vez, muchas sorpresas.

Mientras tanto y por más explicaciones que den los compositores acerca de sus propias obras, creemos que la comunicación individual entre creación y auditor, cada vez que se establece y según las condiciones que la rodean, puede variar y por consiguiente modificar, unas veces en mucho, otras en leves sutilezas, la recepción y la apreciación de las mismas.

Susana Salgado Gómez
(Especial para EL DIA)



Arthur Honegger



Igor Stravinsky



El mundo en el LIBRO

por Wriothesley

● **NUEVA VISION DE EL GRECO. Por Pál Kelemen. Emecé Editores, Bs. As., 1967. 325 páginas o ilustraciones fuera de texto. Distribuye: Indiana Libros, Soriano 1140.**

Esta no es exactamente una biografía de El Greco; abarca, más bien, el gran proceso cultural de Occidente, la forma en que se recogió el legado bizantino, en el momento en que aparece la figura de El Greco en el ámbito artístico de Italia y España. Profundo conocedor del arte oriental, Kelemen analiza las huellas que deja en el acervo estético del mundo europeo. La magnífica expansión del arte helénico, la forma en que éste fue preservado y continuado en el tiempo; el auxilio que significó la filosofía griega para formular el pensamiento cristiano; el advenimiento de los árabes mahometanos y sus consecuencias en el Imperio Bizantino, al compenetrarse dos corrientes culturales de fuerte trascendencia, el mutuo beneficio que derivó de ese encuentro, son algunos de los puntos que sirven de apoyo a Kelemen para su ecuménica revisión del escenario espiritual en que ha de proyectarse la vida y obra de El Greco. Resulta de sumo interés el capítulo dedicado a Creta, bajo el nombre de Candia, nombre italianizado que tomó la capital en poder de los venecianos, hasta volver a tomar su antiguo nombre de Heraklion a mitad del siglo XIX. La gran tradición cretense la fija en su historia anterior a Cristo, como centro de una alta civilización en el Egeo. Pero solemos olvidar que en épocas mucho más recientes, Creta fue centro de expansión del cristianismo, y que en Gortyna se alzó la primera iglesia de la nueva fe, siendo sus habitantes los herederos de las más primitivas formas de la misma, pasando a ser, después de la caída de Constantinopla, quienes defendieron la tradición helénica. Allí, en Candia, nació en 1541 uno de los más enigmáticos pintores del mundo, universalmente conocido como El Greco. No menos importante es el capítulo dedicado a Venecia, en el que desfilan las grandes realizaciones del arte y las grandes figuras del Renacimiento, identificando la hora de esplendor de la ciudad, con el apogeo del genio del Ticiano, como expresión renacentista, y con el Tintoretto como culminación del barroco. Explica el afincamiento de un núcleo de refugiados griegos, a fines del siglo XV, en el sur de Italia, y de otro contingente importante llegado a mediados del XVI, que llevaron a Italia un fuerte aporte de conocimientos como impresores, grabadores, copistas, pintores, convirtiendo en academias de humanistas las reuniones en los palacios romanos.

En tales ambientes, El Greco ha de haber encontrado clima altamente favorecedor para su vocación pictórica.

En el capítulo sobre Toledo, Kelemen nos introduce en el corazón mismo de la ciudad donde se radicó y vivió hasta morir, en 1614, el enigmático pintor de origen griego. Señala Kelemen que entre los muchos artistas italianos y flamencos que trabajaron en España, El Greco es el único de tradición bizan[...] de esa época que h[...] dejado huella en el p[...] Indaga acerca de la v[...] de El Greco en Tole[...] su carácter altivo e in[...]pendiente, y cómo con[...]vó en su corazón el fu[...] de la fidelidad a su pa[...] griega, pese a los lar[...] años de residencia en [...]paña, país al cual se v[...]cula en forma durad[...] la gloria de su nomb[...] Muchos datos de su b[...]grafía permanecen os[...]ros, aureola misteriosa q[...] acentúa las interrogan[...] en torno de este homb[...] al cual hasta ha llega[...] a atribuírsele deformac[...]nes mentales para exp[...]car la singular distorsi[...] verticalizante de sus p[...]turas. Para acrecentar [...] enigma, hasta sus hue[...] se han dispersado, sin p[...]sible identificación. Ke[...]men subraya la calidad [...] la biblioteca de El Gre[...] índice de una cultura [...] nivel superior y refinad[...] revelando sus libros l[...] gustos espirituales de [...] dueño, enamorado de [...] grandeza de la tradici[...] helénica. Sin embargo, s[...]vo el tema mitológico d[...] Laoconte, El Greco se in[...]piró para la mayor par[...] de sus cuadros en el tem[...] religioso, aunque nunca [...] sometió del todo a l[...] conceptos occidentales [...] la pintura. Insiste el aut[...] en el "idioma particula[...]mente subjectivo de [...] Greco", en la espiritual[...]dad mística de sus mot[...]vos, en esa formulació[...] extraña de sus escorzo[...] que sigue despertand[...] controversias.

No se hallará en est[...] libro, una narración cr[...]nológica de la vida d[...] "Domenikos Theotokopou[...]los"; ella aparece entrete[...]jida en el conjunto de co[...]mentarios críticos que in[...]tegran una visión nueva[...] no sólo de El Greco, sin[...] de su época y sus contem[...]poráneos, con una vitali[...]dad lúcida y un hond[...] amor por el tema. Ric[...] de datos, de hallazgos, d[...] sabiduría, la obra de Ke[...]lemen tiene el sello de una auténtica originalidad, y representa un valioso estudio de la hora histórica que vio aflorar el arte de un pintor reservado, solitario y enigmático, cuya silueta nostálgica se ve cruzar por las páginas del libro aunque no se le nombre. Ponemos de relieve las excelentes reproducciones gráficas, que son las mismas que aparecieron en la edición original en inglés, en la MacMillan Company, de Nueva York, razón que explica que aparezcan los epígrafes en dicho idioma.







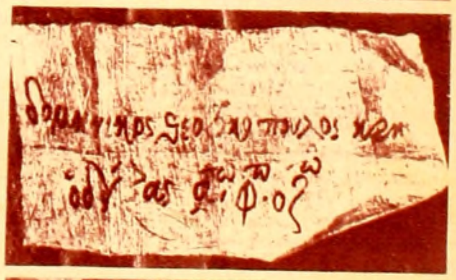















M.R.
TARZAN
POR EDGAR RICE BURROUGHS
NO PUEDE COMENZAR LA REUNIÓN DEL CONSEJO CON UN MIEMBRO AUSENTE.
REUNIREMOS...
AL JEFE BOOMBA, CUYO SITIO ESTA VACIO, DE ROBAR VUESTRO GANADO.
¿A CUANTOS DE USTEDES LES HAN ROBADO?
Tm. Reg. U. S. Pat. Off.—All rights reserved ©1967 by United Feature Syndicate, Inc.
¡A MÍ!
¡Y A MÍ!
¡TAMBIÉN A MÍ!
SI NO DETENEMOS AL LADRÓN USTEDES SE QUEDARÁN SIN GANADO.
USTED ACUSA A BOOMBA, UNO DE NUESTROS GRANDES JEFES.
¡SÍ! Y QUIERE SER EL MÁS GRANDE, SEGÚN PARECE.
PAGA A CUATREROS BLANCOS PARA ESOS ROBOS...
¡NECESITAMOS PRUEBAS!
¡AQUÍ ESTÁ LA PRUEBA! CON ESTA MARCA TARZÁN HIZO POSIBLE LA EVIDENCIA.
SI EL CONSEJO SE TRASLADA A LA ALDEA DE BOOMBA VERÁ EL GANADO MARCADO DE ABUNTA.
¡ENTONCES PODRÁN HACER JUSTICIA!
YO ME ENCARGARÉ QUE LOS CUATREROS ALQUILADOS TAMBIÉN SEAN CASTIGADOS.
JOHN CELARDO